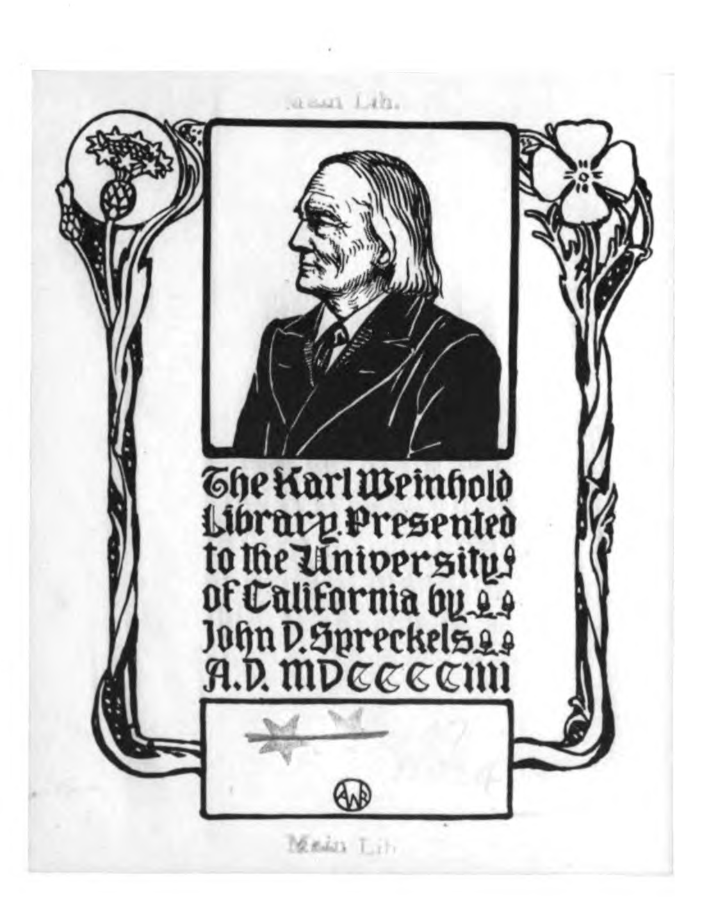




*Pamphlets on French Philology, 1857-97*




Main Lib.
The Karl Weinhold
Library. Presented
to the University
of California by
John D. Spreckels
A.D. MDCCCCIII
Main Lib.



# Ikonographisches

zu

# Chrestien de Troyes

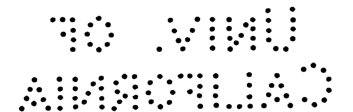
von

**Dr. Johann von Antoniewicz.**

**Erlangen** und **Leipzig.**

**Andr. Deichert'**sche Verlagsbuchh. Nachf. (**Georg Böhme**).

1890.



Separatabdruck aus den Romanischen Forschungen, herausgegeben von Karl Vollmöller. 5. Bd. 1. Heft. [Erlangen, A. Deichert'sche Verlagsbuchh. Nachf. (Georg Böhme). 1889.]

Kein Gebiet der neueren Philologie liegt so im Argen, wie die Ikonographie. Keines beleuchtet auch greller den Rückstand, in dem diese Disciplin gegen ihre ältere Schwester und Lehrerin, die classische Philologie in Ausführung und Methode geblieben ist. Freilich kann sich eine kaum ein Jahrhundert lang bestehende Wissenschaft mit einer solchen die fast ein halbes Jahrtausend sich fortgesetzter Pflege erfreut, nicht messen. Aber von gewissen Unterlassungssünden wird sie schwer frei zu sprechen sein. In der classischen Philologie ist die Kenntniss der gleichzeitigen Kunsterzeugnisse eine selbstverständliche unbedingte Forderung, die neuere Philologie dagegen, scheint es mir, schliesst die Kunstgeschichte eher aus als ein. Kein Wunder denn, dass auch die Ikonographie, jener gemeinsam von der Literatur- und Kunstforschung zu bebauende Rain, seit Jahr und Tag brach liegt. Und doch ist es ein höchst anziehendes Schauspiel zu betrachten wie in der Blütezeit des Mittelalters (und diese habe ich ja bei diesen flüchtigen Anmerkungen beinahe ausschliesslich im Auge) drei mächtige Gruppen von Stoffen sowohl in darstellender Kunst als in epischer und lyrisch-didaktischer Literatur drei eigene Styl- und Darstellungsarten hervorgebracht haben. Die drei Stoffgebiete sind: das religiöse, das profane und das grotteske. Vom ersten zum zweiten bildet die Legende, vom zweiten zum dritten Stoffgebiete bildet der Schwank mit Einschluss der Thierfabel den logischen Uebergang.

Die Formen der religiösen Kunst sind immer eng, ängstlich, gebunden; die tätige Phantasie des Künstlers ist immer nur eine sich dem Stoffe anschmiegende, keine Freiheit der Form, weil keine Freiheit der Gedanken. Aber wie die Phantasie eines Gefangenen sich nicht in ruhigen Gestalten, sondern in abstrusen Formen und Zerrbildern äussert und ergeht, so brachte auch die geknechtete Phantasie des

mittelalterlichen Künstlers geradezu schwindelerregende Formverschlingungen und die wunderlichsten Stoffverbindungen zuwege. Die grotteske Kunst scheut nicht die Nähe des Heiligsten; ja nur dort, nur im Heiligsten darf sie ihr Unterkommen finden, und der Nächste an den Stufen des Thrones eines mächtigen und erhabenen Königs sitzt der groteske Narr. Im vollsten, bewussten Gegensatze zum Göttlichen und seinem Abbilde in der Kunst entwickelt sich das Groteske mit seinen verzerrten, unruhigen, aufgeregten Formen als das Abbild der Leidenschaft, des Bösen, des Satans.

---

Mit dem Momente da der Mensch als selbständige Erscheinung, ohne Bezug zu Himmel und Hölle zum Vorwurfe der künstlerischen und poetischen Darstellung wird, vom Momente also da er sich als Individuum zu fühlen beginnt, geht in den Kunstformen die grosse Wandlung vor sich. Aus den gefesselten Formen in der Darstellung des Göttlichen und aus den aufgeregten in der Darstellung des Dämonischen entwickelt sich die freiere und angemessene des Humanen, nach beiden Seiten mildernd und die Gegensätze zwischen Heiligem und Groteskem ausgleichend.

So verbindet sich nun auch plötzlich die Kunst mit dem täglichen Leben. Gegenstände die vorhin nur der dekorativen Kunst zugänglich waren, werden nun zu Kunstgegenständen selbst. Die Kunst breitet sich aus und mit dem immer reicher ihr zufliessendem Stoffe wächst auch mit jedem Jahre ihr Gebiet. Sie bemächtigt sich der orientalischen und antiken Sagenstoffe, der mittelalterlichen Romane, der Zeitgeschichte, sie benutzt die Motive aus dem täglichen Leben, sie schafft das Genre[1]). Auf diese Weise berichtigt und ergänzt die Erforschung der profanen Kunstdenkmäler unsere Anschauungen über die Verbreitung und die Popularität gewisser Stoffkreise, ferner einzelner Stoffe und der mit ihnen sich verbindenden Idee.

Unmittelbar an die Untersuchung über den dargestellten Stoff müsste sich die Frage nach dem „wie“ und „wo“ der Darstellung anschliessen. Denn es ist nicht gleichgültig, ob ein bestimmter Stoff an einem leicht nach den weitesten Entfernungen versandfähigem Gegenstande, an einem internationalen fabriksmässig gearbeiteten Kunstgewerberzeugnisse angebracht ist, da dies auch auf eine internationale Kenntnis des Dar-

1) So erscheint besonders die Schweiz schon frühzeitig mit Vorliebe das Genre gepflegt zu haben, vergl. Mitt. d. antiqu. Ges. in Zürich VII 1 ff. (1853), XV 223 ff. (1865) 21 Darstellungen der weiblichen Hausarbeit.



gestellten schliessen lässt, beziehungsweise eine solche Kenntnis vermittelt und erzeugt (z. B. Teppiche, Handtücher, Schmuckkästchen, Kämme, Spiegelkapseln usw.) — oder ob die Entstehung des Kunstobjektes auf das „fieri fecit" zurückzuführen ist und an einen Ort, einen Besitz gebunden und der weiteren Mitteilbarkeit entbehrend uns mehr nur den litterarischen Gesichtskreis, die Geschmacksrichtung und Liebhaberei des Individuums veranschaulicht. Freilich werden wir es häufig finden, dass beide Gebiete nicht genau zu scheiden sind und auch hier die Grenzen zusammenfliessen.

Wir werden die inzwischen sich ergebende Summe mit dem Gewinne aus der litterarhistorischen Forschung vergleichend zusammenstellen, hier den Ausfall dort die Mehreinnahme verbuchen und endlich an die Beantwortung folgender grundlegender Fragen schreiten können:

a) deckt sich das Stoffgebiet der bildlichen Darstellung mit dem der poetischen vollständig?

b) wenn nicht, wodurch unterscheiden sie sich? welche Stoffe wurden mehr von der bildlichen und welche von der poetischen Kunst bevorzugt, und warum?

c) ist bei Erklärung bildlicher Darstellungen eine litterarische Quelle immer nothwendig vorauszusetzen, und wenn nicht, in wieweit darf (natürlich bei profanen Stoffen)

aa) die mündliche Ueberlieferung als äussere

bb) die selbstschaffend fortbildende Phantasie des Künstlers als innere Quelle angenommen werden?

d) ist die Art der bildlichen und poetischen Darstellung die nämliche? oder weichen sie von einander ab, in Freiheit, Feinheit, Stimmung usw.?

Aber ich breche hier mit weiteren Fragen ab, weil ich nur zu sehr befürchte, dass der Leser, wenn auch nicht die Berechtigung der Fragen, so jedoch mir vielleicht die Berechtigung der Fragestellung absprechen wird.

Diese Fragen drängten sich mir jedoch unwillkührlich beim wiederholtem Lesen von Konrad Hofmanns scharfsinniger und geistreicher Untersuchung „über die Clermonter Runen" [1]) auf. Denn auch hier verstand es der Meister das Räthsel zu lösen, die wissenschaftliche Frage zu erledigen ohne sie totzuschlagen, durch die allbelebende Schwungkraft seiner wissenschaftlichen Ideen aus dem Besonderen einen Ausblick und Uebergang ins Allgemeine zu eröffnen und so einer

1) Sitzungsberichte d. philos., philol. und hist. Classe d. k. b. Akad. d. Wiss. zu München, Jahrg. 1871 I 665 ff.





rein wissenschaftlichen Untersuchung etwas von dem ewigen Glanze eines Kunstwerkes zu verleihen.

Welche Erweiterung unsere Kenntnis[1]) der Sagenlitteratur durch solche tiefgehende ikonographische Untersuchungen erfahren kann, lehrt uns ebenso Hofmanns erwähnte Abhandlung als diejenige von W. Hertz über „die Räthsel der Königin von Saba“[2]). Selbst ein so gewiegter Kenner der Elephantinen[3]) wie J. O. Westwood musste in seinem grundlegendem Werke, da ihm Hofmanns Abhandlung unbekannt geblieben war, bei Besprechung des Clermonter Kästchens die Antwort schuldig bleiben.

---

Solche Kästchen wurden im Mittelalter mit Vorliebe zu bildlichen Darstellungen benutzt. Sie entwickelten sich aus den kirchlichen Reliquienkästchen und wurden auch solche mit profanen Darstellungen hie und da in Kirchen verwendet, ebenso wie sich uns römische Consulardiptychen im frühen Ma. als Buchdeckel von Evangeliarien usw erhalten haben[4]). Raummangel erlaubt mir nicht die Entwicklungsphasen, die dieser Gegenstand, angefangen von den frühromanischen Capsae, den mit Edelstein verzierten und mit einem dachartigen Deckel versehenen Reliquienschreinen des VIII. Jh. bis zu den eleganten Luxus-

1) Ich glaube nicht, dass der ursprünglichen Völundsage das Motiv von der blutgefüllten Blase, die Wieland unter dem Arme hält, um den König zu täuschen, bekannt war. Jedenfalls scheint Aegill auf den Bruder schon geschossen zu haben. Dies ist deutlich aus dem mit der Spitze nach oben gekehrten Pfeile zu sehen. Vielleicht deutet das auf seine Unverwundbarkeit, wie ja solche in verkehrter Richtung und gewisser Entfernung vom Opfer schwebenden Pfeile, Geschosse und Steine die Unverwundbarkeit der Märtyrer bezeichnen.

2) Zs. 1883 XXVII 1 ff.

3) Streng genommen gehört eigentlich dieser Kunstgegenstand nicht in sein Werk: A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum. With an account of the Continental Collections of Classical and Mediaeval Ivories by J. O. Westwood. London 1876, denn er ist aus einem anderen Material, aus Wallfischbein, gefertigt, das wieder eine veränderte Technik bedingt.

4) Vgl. A. F. Gori Thesaurus veterum diptychorum cons. et eccl. Florentiae 1759 II 118 His addendum est, hac nos servata agnoscere tum quod pro integamentis sacrorum librorum sunt adhibita; tum quod pretiosa veluti quaedam munera sola interdum donata Ecclesiis sint, quae illis pro Sacris Diptychis usae sanctorum Virorum, et Episcoporum nomina in levi parte inscribentes inter sacras vestes et pretiosa vasa religiose illa custodierunt. Vgl. auch II 196 f. und W. Meyer Zwei antike Elfenbeintafeln d. k. Staats-Bibl. zu München, Abhdl. d. k. b. Akad. d. Wiss., dem ich für manchen Wink zu aufrichtigem Danke verbunden bin.



gegenständen, den zierlichen coffrets des XIV. u. XV. Jh. durchgemacht hat, auch nur andeutungsweise zu verfolgen. Ich beschränke mich nur auf die Erwähnung folgender Arbeiten wo auch die profane Elfenbeinschnitzerei ihre Berücksichtigung findet. Im Allgemeinen aber sind sie nur für den Kunsthistoriker im engeren Sinne des Wortes von Bedeutung, da die Ikonographie keine oder nur eine mangelhafte und verfehlte Behandlung erfährt.

1753 Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres XVII 322 ff. Eine Abhandlung von Levesque a. d. J. 1745.

1759 A. F. Gori Thesaurus s. o.

1786—87 John Curter Specimen of the ancient sculpture and painting, 2 Bde.

1836 Lenormant Trésor de numismatique et de gliptique. 2 Bde. Paris.

1856 M. Digby Wyatt Notices of sculpture in ivory and Edmund Oldfield a catalogue of specimens of ancient ivory-carvings in various collections. London.

1856 Francis Pulszky Catalogue of the Feiérvary ivories in the Museum of Joseph Mayer; preceaded by an essay of antique Ivories. Liverpool.

1858 Violet le Duc Dictionnaire raisonné du mobilier français. Paris. I 75 ff.

1861 Th. Wright Essays on archeological subjects etc. London. II 88 ff.

1864 Labarte Histoire des arts industriels au moyen âge. Paris. I 246—250.

1872 W. Maskell A description of the ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum. London.

1872 G. Schäfer Die Denkmäler der Elfenbeinplastik im grossherzogl. Museum zu Darmstadt. (Bes. S. 71 ff. beachtenswert.)

1876 J. O. Westwood s. o.

1880—82 C. Friedrich Geschichte der Elfenbeinschnitzerei. Zs. d. Kunstgewerbevereins München S. 77 ff. (1880), S. 19 ff. (1881), S. 66 ff. (1882).

Ausser den hier erwähnten Exemplaren von Elfenbeinschmuckkästchen mit ikonographisch bedeutenden Darstellungen kenne ich noch eines von vorzüglicher, unübertroffener Schönheit, das erst vor acht Jahren durch einen glücklichen Zufall wieder ans Tageslicht gefördert

wurde. Es befindet sich jetzt in der Schatzkammer der Krakauer Schlosskirche auf dem Wawel. Mit noch zwei anderen Reliquienbehältern[1]) wurde es am 8. März 1881 von dem seither verstorbenem Archäologen und Historiker Canonicus Polkowski während der Vorbereitungen zur Visitation des neuernannten Bischofs Dunajewski in einer Kiste, wo es seit 1602 verschlossen geblieben, wieder aufgefunden. Der glückliche Finder erstattete alsbald über seinen Fund einen ausführlichen Bericht[2]), in dem er die Bilder als Scenen aus der Walthersage zu deuten versuchte. Da mir dies von vornherein unrichtig schien, so unterwarf ich das Kästchen einer diesbezüglichen eingehenden Prüfung und liess deren vorläufiges Ergebnis in einer Abhandlung „Ueber die mittelalterlichen Quellen zu den Bildern des im Krakauer Domschatze befindlichen Elfenbeinkästchens[3])“ 1885 erscheinen.

Dies Prachtstück ist etwa um die Mitte des XIV. Jh. entstanden und die dargestellten Stoffe, die in Deutschland entweder gar nicht oder nicht in dieser Fassung heimisch waren, beweisen seine französische Herkunft. Dies Urteil des Ikonographen wird der Kunsthistoriker wohl hinnehmen müssen ohne es im wesentlichen bestätigen oder entkräften zu können, denn über die Technik und die zeitliche und räumliche Entwickelung der ma. profanen Elfenbeinplastik sind wir sehr im unklaren und noch heutzutage wie vor dreissig Jahren muss oft „the judicious connoisseur distinguish by sympathy[4])“. Erst aus'm Weerths vielversprechender Thesaurus der ma. Elfenbeinschnitzkunst wird hier hoffentlich die erwünschte Auskunft bringen. Der jetzige Aufbewahrungsort der einzelnen Gegenstände liefert absolut keinen Anhaltspunkt wenn wir nicht leichtsinnig, wie dies ja geschehen, eine Kunst aus dem Boden stampfen wollen an Orten wo jegliche geistige und künstlerische Voraussetzung fehlt. Wir kennen im ganzen blos zwei oder drei Namen von ma. Elfenbeinschnitzern, doch nicht auf profanem Gebiet[5]). Drei Angaben nur dürften von Wert sein: wir

---

1) Das eine ein Meisterstück orientalischer Arbeit veröffentlicht und ausführlich besprochen von Prof. M. Sokołowski, Krakau i. d. Berichten der Commission zur Erforschung der Kunstgesch. in Polen. [Sprawozdiaia Komisyi do badania historyi sztuki w. Polsce.] 1887 III 151 ff.

2) Vgl. meine Bemerkungen zur Walthersage Zs. Anzeiger XXXII 244.

3) O średniowiecznych źródłach do rzeźb znajdujących się na szkatułce z kości słoniowéj, w skarbcu katedry na Wawelu [Sep.-Abdr. a. d. V. Bd. d. Denkschrift der Krakauer Akad. d. Wiss.].

4) Wyatt a. a. O. S. 16.

5) Interessante Belege für Bestellungen auf Elfenbeinarbeiten bei Sauzey Musée du Louvre, Collection Sauvageot II 226 u. ö.

wissen, 1) dass die Ebenisten um die Mitte des XIII. Jh. zu Paris, ebenso wie einst die eborarii in Rom zur Kaiserzeit[1]) Steuerfreiheit genossen[2]), aber „par la reison de cę que leurs mestiers n'apartient fors que au service de Nostre Seigneur et de ses sains et à la honnerance de Sainte Yglyse", 2) was für die profane Ikonographie vielleicht von Bedeutung ist, dass die Geburtsstätte des Dichters Chrestiens, die Stadt Troyes der Ausgangspunkt[3]) und 3) dass Paris, wo die „ymagiers — tailleurs" um 1407 eine eigene Gasse bewohnten[4]), die Stätte ihrer höchsten Kunstentwicklung war. Freilich ist auch daraus nur mittelbar auf die profane, ich möchte fast sagen, die höfische Schnitzkunst ein Schluss zu ziehn. Das erste profane Schnitzwerk wird erwähnt im Inventar der Königin Clemence von Ungarn, Gemahlin König Ludwig X († 1398) als „un escrin d'ivoire a ymages", denn allgemein waren damals im Brauche nach dem Zeugnisse eines Dichters des XIV. Jh.:

Pour les dames cofres ou escrint
Pour leur besongnes herbergier[5]).

Zu diesem Zwecke diente auch zweifelsohne das Krakauer Kästchen. Es zeigt eine typische Zusammenstellung der bekanntesten und beliebtesten Motive, einen „pasticcio" der Plastik. Die Hauptmotive gehören dem höfisch profanen Stoff- und Gedankenkreise an, doch fehlt es hier nicht an schwankartigen Motiven, die ich als Uebergang zum Grotesken bezeichnet habe, ebenso wie auf einem anderen Prachtstücke zu Darstellungen aus Parcival die Heiligen-Legende (Bilder der Hll. Martin, Christophor, Georg und Eustach) als Vermittlerin zwischen profaner und kirchlicher Kunst hinzutritt[6]).

Jedes Bild unseres Kästchens verdiente wohl eine eingehende Untersuchung, in dieser Abhandlung will ich mich jedoch nur auf e i n e Gruppe beschränken. Sie liefert ein merkwürdiges und beachtenswertes Beispiel der Uebereinstimmung von „Wort und Bild", von Poesie und Kunst in der Nebeneinanderstellung und Idealisirung zweier berühmter Helden der mittelalterlichen Sage. Klein und beschränkt waren die Grenzen

---

1) C. Friedrich a. a. O. S. 67.

2) Wyatt a. a. O. S. 17.

3) Essenwein, Anzeiger f. d. Kunde deutscher Vorzeit 1889 S. 231.

4) Wyatt a. a. O.

5) Violet le Duc a. a. O. I 75. Solche Kästchen wurden ja häufig auf Vorrat und fabriksmässig angefertigt, so besonders im XV. Jh. in Italien, wie wir dies noch an Kästchen mit unausgefüllten Wappenschildern ersehen. Vgl. auch Lenormant a. a. O. II 17.

6) Sauzey a. a. O. I 106.

der künstlerischen Ausübung, sie ermöglichten lediglich eine geschickte, feine, zierliche[1]) nicht aber eine schwungvolle Darstellung; ja, lediglich erst durch die Verbindung mit einem Gegenstand zum täglichen Gebrauche, erst durch die Unterordnung der Kunst unter das Gebot der Zweckmässigkeit konnte diese Darstellung überhaupt entstehen. Aber je enger die Grenzen, je grösser die Schwierigkeit, die Zeit und Sitte der freien und naturgemässen Kunstentwicklung entgegenstellen, desto verehrungswürdiger erscheinen mir die wenn auch spärlichen Früchte eines schönen Dranges, den geistigen Gehalt der Poesie und des Lebens zu summieren und ihre Helden idealisirend und symbolisirend zu verkörpern. Wäre die Renaissance nicht mit solcher Allgewalt über die gothische Kunst- und Denkweise ein Jahrhundert später zerstörend hereingebrochen, so hätte glaube ich das Streben nach monumentaler Idealisirung in der profanen Kunst bald seinen Weg aus den beengenden und unwürdigen Schranken der Kleinkunst herausgefunden. Dass Ansätze dazu vorhanden waren, glaube ich aus den Schnitzwerken dieses Kästchens herauslesen zu dürfen.

Zuvor noch einige Worte über die anderen Bilder.

### Deckel. Bild 1—8.

Eine meisterhafte Darstellung der Erstürmung der Liebesburg (chastel d'amour)[2]), also ein Genrebild. Schon die am Mauerwerk angebrachten Rosen deuten an, dass alle acht Bilder auch dem Sinne nach zusammengehören. Die Darstellung ist frei ebenso von jeglicher grosstuenden Emphase wie von satyrischer oder grotesker Beimischung. Den Bildern irgend welchen Bezug auf geschichtliche[3]), religiöse[4]) oder poe-

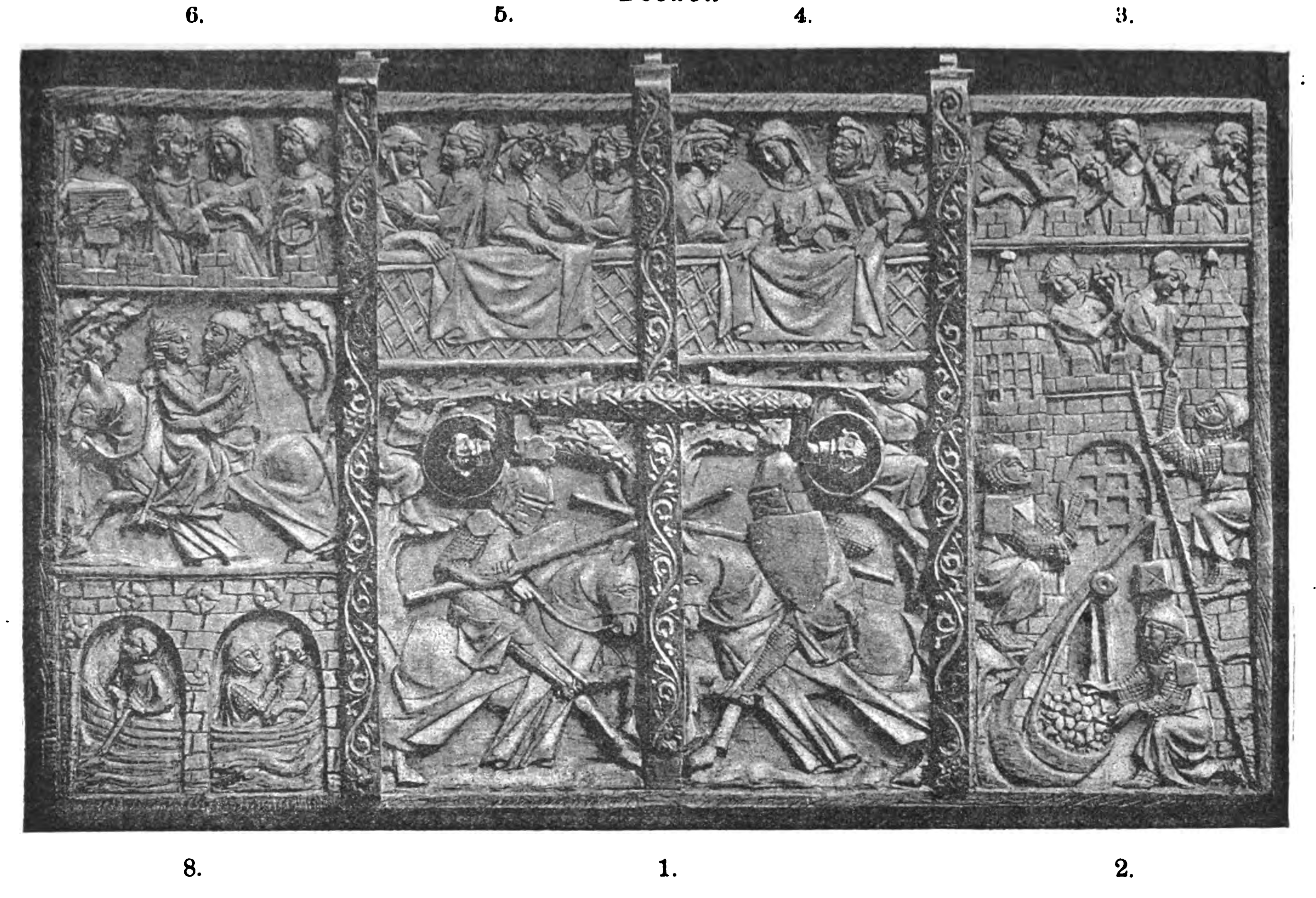
---

1) „In solchen Werken der Elfenbeinplastik", urteilt Schaefer a. a. O. 71, „kommen oft die liebenswürdigen Züge der Zeit, die jugendliche Frische und Lebenslust, die Innigkeit der Empfindung zu um so reinerem Ausdruck, als diese Arbeiten schon im Grössenverhältnis bescheiden auftreten. Dabei ist es bewundernswert, wie geschickt die Scenen in dem kleinen Raum componiert sind".

2) A. Schultz, Höf. Leben I 178. 449. 474.

3) Guénebault, Dictionnaire Iconographique Paris 1843, I 337 reimt sich zur Erklärung eine ganze ungereimte Geschichte zusammen. S. court d'amour, chastel d'amour. Zeitgeschichtliche Motive waren zu den Zeiten, als die Ikonographie in den Anfängen war, überhaupt das erste woran man bei Deutung von unbekannten Darstellungen dachte, wofür ein interessanter Beleg in J. G. v. Eckart Erklärung eines alten [Nürnberger] Kleinodienkästleins, Nürnberg 1725, mitgeteilt in „Fränkische Acta erudita et curiosa etc." Nürberg 1727. 7 St., 451 ff.

4) Becker und Hefner, Kunstwerke d. MA. II 49. III 29, erzählen, ähnliche Darstellungen seien noch vor nicht langer Zeit als Anbetung der Muttergottes gedeutet worden.


Deckel.
6.
5.
4.
3.
7.
8.
1.
2.

tische[1]) Vorgänge unterzuschieben ist irrig, ebenso verfehlt sie allegorisch[2]) auffassen zu wollen. Letzteres hat nur da Berechtigung, wo, wie gewöhnlich auf Spiegelkapseln[3]), Frau Venus, nachdem sie vom Schlossthurme auf die Belagernden Liebespfeile abgesendet, schliesslich zur ehrlichen Vermittlerin[4]) wird. Aber eigentliche Darstellungen der Moralitäten aus dem Roman de la Rose kommen meines Wissens erst viel später und nur auf Teppichen vor mit französischen[5]) und deutschen[6]) Inschriften und Spruchbändern.

Wir haben ja genügende Beweise[7]) dass solche Turnierspiele verbunden mit Erstürmung der Minneburg im Mittelalter häufig als Krieg im Frieden mit grossem Prachtaufwande veranstaltet wurde[8]), ja dass sie sich in gewissen Städten der Schweiz in einer bis in's einzelne mit unseren Bildern übereinstimmenden sozusagen programmmässigen Einförmigkeit bis in's erste Viertel unseres Jahrhunderts erhalten haben:

„Le siège du Château d'Amour se faisait aussi autrefois dans la ville de „Fribourg, mais d'une manière moins dangereuse et plus galante: sur la grande „place, paraissait une forteresse en bois, ornée de chiffres, d'emblèmes et de de„vises analogues à l'esprit de la fête; chargées de la défense du château, les plus „jolies filles de la ville et des environs montaient sur le donjon; les jeunes „garçons, en costume élégant, venaient en foule les assiéger. La musique sonnait

1) Pulszky a. a. O. 49 deutet ähnliche Bilder als Entführung Ginevra's durch Lanzelot. Westwood a a. O. 306 hat diese Ansicht beibehalten. Ueber Ferrario und Levesque später.

2) Maskell, a. a. O. LVI bezieht sie auf le roman de la Rose (par G. de Lorris et J. de Meung, p. p. Francisque — Michel Paris, Didot 1864). 2 Bde. Ebenso Lenormant a. a. O. I 25.

3) Essenwein giebt Anz. f. d. Kunde d. Vorzeit, 1866 S. 200, die Abb. eines besonders schönen Exemplars. Auch auf Kämmen finden sich ähnliche Darstellungen.

4) Als Vermittlerin zwischen der spröden Jungfrau und dem Werber auf dem Züricher Brautschmuckkästchen (halberhabene Lederarbeit a. d. 14. Jh.), gez. v. Dr. Staudt; vgl. L. Ettmüller. Mitt. d. Antiquar. Gesellschaft 1853 VII 1 ff., ein echtes Votivbild der Liebe.

5) A. Jubinal, Les anciennes tapisseries historiées. Gravures par Victor Sansonetti. Paris 1838.

6) Besonders interessant wegen der fraglichen literarischen Quelle. Mitt. d. k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler VIII 61.

7) Vgl. die Chronik des Orlandus Patavinus I 13 über das im Jahre 1214 in Treviso abgehaltene Festspiel.

8) A. Schultz a. a. O. I 448 f.

9) Vgl. die Schriften de la société royale des Antiquaires de France: Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères I 172 ff., I 184 ff. M***, Antiquités suisses; le siège des châteaux d'amour.



„la charge en jouant les airs les plus tendres. De part et d'autre il n'y avait „pour armes que des fleurs; on se jetait[1]) des bouquets, des guirlandes, des „festons de rose; et quand cette innocente artillerie était épuisée, quand le donjon „et les glacis étaient jonchés des trésors de Flore, on battait la chamade. Le „château arborait le drapeau blanc, la capitulation se réglait, et l'un des articles „était toujours que chacune des Amazones qui formaient la garnison prisonnière „choisissait un des vainqueurs, et payait sa rançon en lui donnant une rose et un „baiser, ensuite les trompettes sonnaient des fanfares, les assiégeans montaient à „cheval et se promenaient dans les rues; les dames aux fenêtres, dans leur plus „belle parure, les couvraient de feuilles de rose, et les inondaient d'eaux par„fumées; la nuit amenait des illuminations, des festins et des bals. C'était vraiment une scène de l'anciene chevalerie."

## Vorderseite 9. 10.

Hier sehen wir die unzählige male sich wiederholende Darstellung der im folgenden Jahrhundert schon ganz zu einem rohen Schwanke herabgesunkenen Erzählung von Alexander dem Grossen, seiner Geliebten Phyllis und dem Meister Aristoteles. Alle kunsthistorischen Publikationen in denen sich Abhandlungen usw. über dieses in Stein[2]), Holz[3]), Elfenbein[4]) geschnitzte, auf Handtücher[5]) und Teppiche gestickte und auch als Wand-[6]), Glas-[7]) und Tafelmalerei[8]) bis zum Ueberdrusse wiederholte Motiv[9]) vorfinden, geben als Quelle die Er-

---

1) Im MA. wurden dazu eigene Schleudermaschinen benutzt. Vgl. Roman de Rose a. a. O. hrgb. von Méon, Paris 1814 vv. 3849. 3864 und Violet le Duc Dictionaire raisonné de l'arch. franc. du XI. au XVI. siècle 1859 V 210—269.

2) Krakauer Marienkirche über dem Fenster des Presbyteriums. Im Innern der Kirche am Kapitäl eines Pfeilers in der St. Pierre-Kirche zu Caën vgl. De La Rue Essais hist. sur la ville de Caen 1820. I 97.

3) Guénebault a. a. O. I 91. Revue générale de l'arch. et des travaux publiques I 394. 396 (in Lyon und im Schloss Gaillon). Am Chorstuhl des Ulmer Münsters, v. d. Hagen Philol. u. hist. Abhdlg. d. kgl. Akad. d. Wiss. zu Berlin. A. d. J. 1844, Berlin 1846, S. 310.

4) Guénebault a. a. O. I 91. v. d. Hagen a. a. O. 309. Westwood a. a. O. App. 464 (wo Phyllis als princess bezeichnet wird; auch hier trägt sie eine Krone).

5) Becker und Hefner a. a. O. 3. Taf. 4.

6) In einem bürgerlichen Hause zu Constanz. Ettmüller a. a. O. 1856 XV 223 ff.

7) Glasmalerei im Germanischen Museum zu Nürnberg.

8) J. Sprangers Bild, gest. v. J. Sabeler. Vgl. Nagler KL. XVII 181. Die Kenntnis dieses Bildes verdanke ich Herrn Prof. W. Hertz. Nach Nagler a. a. O. hat Spranger auch eine Zeichnung von Pyramus und Thisbe hinterlassen. Sollte dies nur ein Zufall sein?

9) Andere Darstellungen aus der Alexandersage bei C. L. Meissner, Herrigs Archiv f. d. St. d. n. Sp. u. Lit. 1882, CLXVIII 177 ff. S. auch Ethé z. Alexander-Sage. Sb. k. b. Akad. d. Wiss. 1871 I 343 ff.

Vorderseite.

12.

11.

10.

9.

zählung Henry d'Andely's, so wie sie uns in Barbazans und Méons Sammlung[1]) vorliegt, an. Dies ist wohl unrichtig. D'Andeli oder seine Quelle hatten den unglücklichen Einfall, die Erzählung in „Inde la major" vor sich gehen zu lassen. Alexander „verliegt" sich und Aristoteles sucht vergebens ihn zu neuen Unternehmungen anzufeuern. Der weitere Verlauf der Erzählung ist derselbe. Nun zeigt aber Alexander auf sämmtlichen oberwähnten mir bekannten Abbildungen ein jugendliches, halb kindliches Gesicht[2]). Wir werden wohl eher die von Le Grand auszugsweise mitgeteilte Fassung[3]) als Quelle annehmen müssen. Sie verlegt das Ereignis in Alexanders Lehrjahre an König Philipps Hof und macht Phyllis zur Zofe seiner Mutter. Ihr folgt auch das deutsche Gedicht[4]).

## Vorderseite, Bild 11. 12.

Die tragische Geschichte von Pyramus und Thisbe, dem berühmten mittelalterlichen Liebespaare „qu' Ovides en son livre nom". Als Quelle wird wohl die überaus feine und geschmeidige Erzählung bei Barbazan und Méon[5]) anzusehen sein. Eine deutsche Fassung kenne ich nicht; dass aber der Stoff populär war, ersehen wir aus dem Gedichte „die Heidinn"[6]):

V. 895. Vrouwe sich an mîne pîn,
die ich trage an dem herzen mîn
Wan mir ist mêre wê
den Piramô und Tisbê;
ein swert sie beide ze tôde stach[7]).

---

1) Fabliaux et Contes des poëtes françois des XI., XII., XIII., XIV. et XV. siècles etc. Publiés par Barbazan. Nouvelle édition etc. par M. Méon. Paris 1808, III 96—114.

2) Dagegen ist nur zu bemerken, dass die mittelalterlichen Ebenisten eigentlich nur zwei Typen. schön und charakteristisch darzustellen verstanden. Das schöne Gesicht eines jungen Weibes und das eines bärtigen Greisen. Die Gesichter der Männer sind durchwegs nichtssagend, ohne Charakter, zu voll und zu jung. Bei Darstellung von Rittern verlegen sie die ganze Kunst in die Bewegung.

3) Mélanges de littérature orientale. Paris 1770, I 16—21.

4) v. d. Hagen, GA. I, LXXV—LXXXVII und I 21—35:

V. 68. Dâ wart dô lenger niht getwelt,
Der meister nam den jungen knaben
und lêrte in die buochstaben
A b c d e e e
daz tet im an dem êrsten wê.

5) Barbazan et Méon a. a. O. VI 326—354. vv. 635—679. 740—793. 852—878.

6) GA. I 385—439.

7) a. a. O. 413.

Auch dieser Stoff hat sich bis in's Innere der Kirche Eingang verschafft: wir finden ihn auf einem Kapitäl des Baseler Domes[1]).

Jedoch ist dieses Motiv bei weitem nicht so häufig wie Aristoteles und Phyllis. Es bildet zu demselben einen gewissen Gegensatz; dort das lächerliche und lüsterne Buhlen eines verknöcherten Alten, hier eine schwungvolle und „empfindsame" ja überfeinerte Darstellung einer reinen, gegenseitigen Liebe „mit tragischem Ausgang". Nun war neben diesem ethischen Gegensatze auch noch ein anderer möglich. Etwas roher aber auch humoristischer wurde dem Aristoteles der Fabel und seines gleichen durch die Darstellung des Jungbrunnens eine fröhliche Aussicht auf Erfüllung ihrer Wünsche eröffnet. Wir erblicken häufig auf dem einen Bilde in trefflicher an die grotteske Manier gemahnender Humoristik Blinde und Lahme unterwegs auf Krücken und in Karren zum Wunderbrunnen wandeln; ein Jüngling mit fröhlich lachendem Gesicht winkt ihnen aus den Thoren des Schlosses entgegen. Auf dem folgenden sehen wir Männlein und Weiblein in einem grossen stylisirten Wasserbecken bereits verjüngt im Vollgenusse der hydropathischen Behandlung[2]).

Die bedeutendste einen ganzen Cyclus von Bildern aus der Geschichte von Pyramus und Thisbe in genauester Uebereinstimmung mit dem französischen Texte umfassende Darstellung finden wir auf einem oktogonen, aber vermutlich aus Italien stammenden Schmuckkästchen, dessen vortreffliche Abbildung bei Lenormant[3]) zu finden ist.

### Rechte Schmalseite, Bild 17. 18.

Links Tristan und Isolde von König Marke, der im Laubwerke verborgen, belauscht; im Quell zu ihren Füssen spiegelt sich sein Gesicht. Rechts die Erlegung des Einhorns, wohl das am häufigsten im Mittelalter sich wiederholende Motiv.

Für Bild 17 ist die Quelle die französische Vorlage von Gottfried's von Strassburg[4]) Kunstepos (V. 14587—14645 und 14673—14720, vgl.

---

1) Ch. Cahier Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature. Paris 1874, S. 228.

2) Eine besonders reizende Darstellung finden wir in dem grandiosen Prachtwerk des Engländers Curter Ancient sculpture auf den Tafeln zu I 48.

Die bei A. F. Gori Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum Florentiae 1759 I 85 mitgeteilte Abbildung deutet derselbe den hinterlassenen Papieren des Andreas aTornaco folgend, als die Wunder der Hll. Cosmas und Damian. Mir erscheinen sie mit Bestimmtheit den Jungbrunnen darzustellen.

3) a. a. O. II 17 u. Taf. XXXIII—XXXV.

4) Gs. v. Strassburg Werke hrsg. v. Th. v. d. Hagen. Breslau 1823.



Rechte Schmalseite.

17. 18.



auch das bei v. d. Hagen mitgetheilte altfranzösische Bruchstück V. 263 ff[1]). Bemerkenswert ist, dass in zwei Cyklen der Tristansage gerade diese sonst typisch gewordene Scene fehlt. So auf den französischen Miniaturen mitgeteilt von Willemin[2]) und auf dem schönen von Essenwein bekannt gemachten Teppich[3]).

Ich verzichte hier eine Gruppierung der Darstellungsarten des Einhorns[4]) zu versuchen. Dies wäre ja die Aufgabe einer Monographie. Auf Elephantinen ist die Darstellung immer dieselbe. Immer wird es mit dem Speer und nicht, wie hie und da auf Steinreliefs[5]), mit dem Bogen erlegt. Auch ist die abenteuerliche flügelartige Kopfbedeckung des Mannes typisch. Es variiert nur seine Stellung, er steht oder ist im Baume verborgen. Das Einhorn dank den verschiedenen Deutungen ist das einzige Tier das sich aus dem frühmittelalterlichen Tiergarten des Physiologus in die

1) a. a. O. S. 246[b].

2) Monuments inédits I 76 pl. 132.

3) Archiv für Niedersachsen's Kunstgeschichte II 9, Taf. 6. Leider ist auch auf den Runkelsteiner Fresken diese Scene kaum erkennbar; denn gerade an dieser Stelle ist das Mauerwerk heruntergestürzt. Die s. Z. von Seelos aufgenommenen Zeichnungen sind aber vollkommen unzuverlässig.

4) Vgl. J. V. Carus, Geschichte der Zoologie S. 116. Right's Biblelands. F. Hommel, Die Aethiopische Uebersetzung des Physiologus. Leipzig 1877. Land Anecdota syriaca. Lugd. Bat. 445. MSD.[2] 498. Cahier-Martin Mélanges d'archéologie, Paris 1851, II 85 ff. Cahier a. a. O. 1874 curiosités mystérieuses. Springer, Mitt. d. Centralcommission V 30 f., V 70. Lauchert, Gesch. d. Physiologus, 1889, 213 f.

5) La Rue Essais I 98, Abb. 6. Wright a. a. O. II 105.

Epoche der Kreuzzüge geflüchtet hat und so in der kirchlichen[1]), profanen und grotesken Kunst des Mittelalters zum ständigen Inventarstücke wurde.

Bemerkenswert ist die unzertrennliche Verbindung der Tristanscene mit der Tötung des Einhorns. Wenigstens kenne ich kein einziges Schmuckkästchen[2]), wo sie nicht nebeneinander stünden. Auch an Gebäuden finden wir diese Zusammenstellung. Demnach ist der Zufall wohl ausgeschlossen und der Versuch einer explicatio „mystice" zulässig. Wie bei Aristoteles und Pyramus beziehungsweise dem Jungbrunnen scheint auch hier eine ethische Antithese vorzuliegen: weltliche und himmlische Liebe, Welt und Kirche. Im Gegensatze zu Isolde sehen wir die reine Jungfrau, denn die Jäger, um ein Einhorn zu erlegen:

„Si vont pur une damoisele
Que il sevent bien qui seit pucele[3])."

und

„De chauschait sitzt auf einem aingehurin[4])."

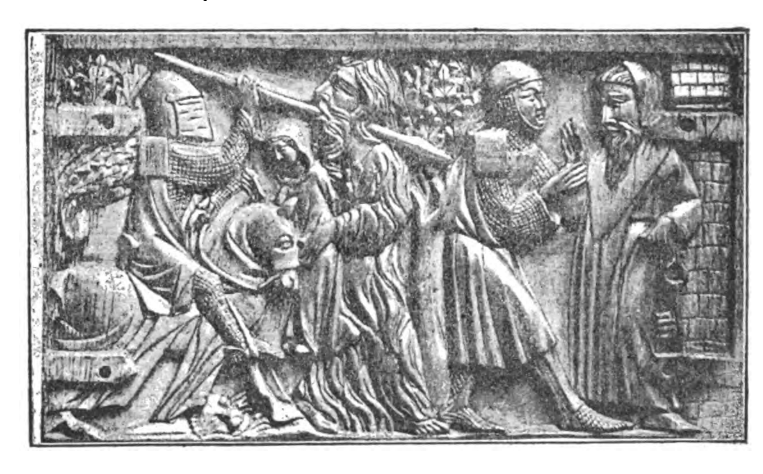
Eine vollkommen zufriedenstellende Deutung der Bilder auf der

Linken Schmalseite, Bild 19 u. 20

vermag ich nicht zu liefern.

Linke Schmalseite.

19. 20.



---

1) So z. B. finden wir auf einem getriebenen Messingbecken (Nürnberger Arbeit 15.—16. Jh.) das Einhorn im Schosse der Jungfrau, aber über ihm schwebt der heil. Geist in der Glorie, links steht den typischen Jäger ersetzend ein geflügelter Engel.

2) Maskell a. a. O. 65.

3) M. F. Mann, G. Le Clerc Bestiaire divin 1888, 88.

4) Pius Schmieder, Anzeiger f. d. K. d. d. Vorzeit 1868 NF XV 326 ff.

Bild 19 finden wir ausser hier auch noch auf einem anderen von Westwood[1]) erwähnten Kästchen: „ein gewappneter Ritter kämpft mit einem Wilden, den er mit dem Speere durchsticht; in der Mitte ein Brunnen mit Löwenmasken". Westwood deutet das Bild als eine Scene des Romans von Valentin und Urson. Diese Annahme ist irrig; ich habe mehrere Fassungen des vielverbreiteten Zauberromans verglichen, ohne irgend einen Anhang zu finden[2]): so den Auszug in der Bibliothèque universelle des romans[3]) nach den Drucken von 1495 und 1590, ferner die niederdeutsche Fassung Van Nameloss und Valentyn[4]). An die Ermordung des Lajos durch Oedipus ist auch schwer zu glauben[5]). Höchst wahrscheinlich haben wir es hier mit irgend einer Befreiung einer oder mehrerer Jungfrauen aus den Händen von bösen Riesen, Waldteufeln, Ungeheuern usw., also mit einem profanen romanhaften Seitenstück zur Legende vom hl. Georg zu tun. Ziemlich viel Berührungspunkte, doch keine vollkommen befriedigende Lösung, bietet die Befreiung einer Jungfrau durch Lanzelot aus den Händen eines „moult grant hom" und zwar nach der Erzählung des Prosaromans in der Jonckbloet'schen Ausgabe[6]). Die ganze Vorderseite des von Levesque besprochenen Kästchens[7]) bringt Kämpfe zwischen Rittern und wilden Männern um Jungfrauen. Auf Bild 3 werden die wilden Männer gefesselt an Ketten von den befreiten Jungfrauen und dem erlösenden Ritter ins Gefängniss geführt. Bild 1 entspricht vollkommen unserem Bilde 19, nur kämpft der Ritter zu Fuss und die Fratze ist nicht sichtbar.

---

1) a. a. O. S. 6.

2) Ueberhaupt sind Maskell's und Westwood's ikonographische Deutungen nicht massgebend. Auf meine briefliche Anfrage, auf welche Fassung des Valentin-Romans diese Scene sich beziehen sollte, teilte mir Westwood mit, seine gesammte Kenntnis der ma. Litteratur beschränke sich auf Kindermärchen, die er etwa vor fünfzig Jahren gelesen. Der in verwildertem Zustande aufgefundene Urson wird ja von seinem Bruder nicht ermordet, sondern nur gefangen und an den Hof des Frankenkönigs gebracht.

3) Paris, Mai 1777, 60—215.

4) Staphorst Hamburgische Kirchengeschichte 1731. Des ersten Theils vierter Band 231—267 und mit reineren Text hrsgb. von G. E. Klemming in Samlingar utgifna af svenska fornskriftsällskapet III, Häft 1, Stockholm 1846, pag. 67 ff.

5) Der Schädel eines erlegten Untiers zu den Füssen des Pferdes würde auf die Sphinx deuten. Dieser Anachronismus, lass die Ermordung der Sphinx gleichzeitig mit der Ermordung des Lajos oder noch vor ihr geschieht, ist auch durch anderweitige Kunstwerke des MA. belegt. Vergl. C. Meyer, Der grichische Mythus i. d. Kw. d. MA. Repertorium XVII 159 ff., bes. S. 163.

6) Sie entspricht dem in V. 1033—1194 a. a. O. II 8 erzählten Hergange.

7) Histoire de l'Académie XVIII 322 ff. Taf. 3.

Auf Bild 20 haben wir vielleicht Parcival bei Trevrezent vor uns. Doch scheint der Mönch (?) in der Rechten irgend einen Gegenstand, einen Ring, Talisman oder dergl. emporzuhalten. Ist dies der Fall, dann wäre ja schliesslich folgende Deutung möglich: In Uebereinstimmung mit der von Potvin[1]) nur auszugsweise mitgeteilten Interpolation Gerbert's wäre die Scene zu deuten als Parcival vor der Klause, aus der der schneeweisse Greis mit dem Talisman heraustritt. Dieser Talisman (un brief roont) so klein „com est un petis grains de sel" soll ihm alle Abenteuer und Gefahren bestehen helfen. Genau die nämliche Darstellung finden wir bei Maskell[2]), doch so, dass das Bild die ganze Schmalseite einnimmt; links wird der leere Raum durch den berittenen Knappen, der des Ritters Ross am Zaume hält, ausgefüllt. Ebenso bei Wright[3]) doch ohne die Figur des Knappen. Ganz analog der Darstellung unseres Kästchens bei Westwood[4]) und Curter[5]). Der Mönch reicht dem Ritter die rechte Hand; in der Linken sowie hier hält er den grossen Schlüssel, nach dem der Ritter mit seiner linken Hand greifen will. Die interessanteste Gruppe bietet uns die

### Rückseite, Bild 13—16.

Dieser will ich nun eine eingehende Besprechung widmen, denn sie hatte ich besonders bei meinen vorhergehenden Bemerkungen über die idealisierende Kunstübung der mittelalterlichen ἐλεφαντοῦργοι im Sinne.

Von Bedeutung ist, dass auch diese Gruppirung, in der, wie ich vorausschickend bemerke, zwei verschiedene Stoffe wirksam miteinander verbunden sind, typisch wurde. Zwei verschiedene Werke müssen wir als Quelle heranziehen, die dargestellten Scenen als berühmte Heldenthaten zweier Helden erkennen. Gemeinsam beiden ist der Verfasser der Quelle und die ihnen zu Grunde liegende, aus deren Zusammenfassung und nicht wie bei den anderen Tafeln, aus deren Entgegenstellung entspringende symbolische Idee.

Bild 14 stellt dar das Abenteuer Lancelots auf der Schwertbrücke, Bild 13. 15 u. 16 dasjenige Gâwân's auf dem Wunderbette. Als Quelle für beide haben wir die grossen Romane Chrestiens de Troyes, Lancelot

---

1) Parceval le Gallois VI 161—259. Die angezogene Stelle S. 163 ff.

2) a. a. O. S. 66.

3) Essays a. a. O. S. 94 ff.

4) a. a. O. S. 246.

5) Specimen of ancient sculpture and painting 1786 auf Taf. 48 u. 49. In beiden aber ist jener Gegenstand, den hier der Greis in der Linken zu halten scheint, nicht zu sehen.



und Parcival anzusehen. Beide Darstellungen stimmen mit ihrer Quelle sehr genau überein.

Lanzelot. Ich folge dem Texte W. J. A. Jonckbloet's Roman von Lancelot (XIII[e] eeuw) naar het (eenig-bekende) Handschrift der konenklijke bibliotheek op gezag van het gouvernement. s'Gravenhage 1846, LXX, 323 u. CCVI, 282. An König Arthus' Hofe hatte während des grossen Turniers (1—265) der unbekannte Ritter den Grosssprecher Kex besiegt, die Königin entführt (266—534). Gauvain und Lancelot ziehen aus, sie zu befreien. Nach einiger Zeit begegnet Gauvain dem schimpflich in einem Karren von einem Zwerge gezogenen Lancelot[1]). Die Reise gemeinsam fortsetzend begegnen sie im Walde einer Jungfrau, die ihnen Meleagans als den Entführer der Königin bezeichnet und sie über die Gefahren aufklärt, welche der Befreier der Königin Ginevra zu überwinden hätte. Zwei gefährliche Wege, zwei tückische Brücken drohen ihm mit sicherem Verderben (535—655): die Brücke unter den Fluthen „li ponz èvages“ und die noch verderblichere Schwertbrücke „le pont de l'espée“, V. 673. Ritterlich stellt Lancelot Gauvain die Auswahl der Wege frei, dieser wählt den Uebergang über die erstere. Lancelot begibt sich nach Ueberwindung mannigfacher Gefahren zur Schwertbrücke. Der gastfreundliche Ritter, bei dem Lancelot eingekehrt, sucht ihn vergebens von seinem gefährlichen Vorhaben abzubringen. Nun lasse ich Chrestien selbst sprechen:

3003 Le droit chemin vont cheminant
Tant que li jors vet déclinant,
3005 Et vienent au pon de l'espée.
Après none, vers la vesprée.
Au pié del' pont, qui molt est max,
Sont descendu de lor chevax,
Et voient l'ève félenesse
3010 Noire et bruiant, roide et espesse,
Tant leide et tant espoantable
Come se fust li fluns au déable;
Et tant périlleuse et parfonde
Qu'il n'est riens nule an tot le monde
3015 S'ele i chéoit, ne fust alée
Ausi com an la mer betée.
Et li ponz qui est an travers

---

1) Diese im vorigen Jahrhundert schon, wahrscheinlich durch die Bibliothèque des romans bekannt gewordene, eigentümliche Scene gab bis in die neueste Zeit hinein zu zahlreichen ikonographischen Irrtümern Anlass. So wurde z. B. der zum Jungbrunnen auf einen Karren gezogene Krüppel für Lanzelot gehalten. Auf andere falsche Deutungen komme ich bei Erklärung vom Bild 15 zu sprechen.

Estoit de toz autres divers,
Qu'ainz tex ne fu ne jamès n'iert.
3020 Einz ne fu, qui voir m' an requiert,
Si max pont nè si male planche:
D'une espée forbie et blanche
Estoit li ponz sor l'ève froide.
Mès l'espée estoit forz et roide,
3025 Et avoit deus lances de lonc.
De chasque part ot uns grant tronc
Où l'espée estoit cloffichiée.
Jà nus ne dot que il i chiée.
Porce que ele brist nè ploit.
3030 Si ne sanble-il pas qui la voit
Qu'ele puisse grant fès porter.
Ce feisoit molt desconforter
Les deus chevaliers qui estoient
Avoec li tierz, que il cuidoient
3035 Que dui lyon ou dui liepart
Au chief del' pont de l'autre part
Fussent lié a un perron.
L'ève et li ponz et li lyon
Les metent an itel fréor
3040 Que il tranblant tuit de péor
Et dient: „Sire, car créez
„Consoil de cel que vos véez,
„Qu'il vos est mestiers et besoinz.
„Malveisement est fez et joinz
3045 „Cist ponz, et mal fu charpantez.
„S'atant ne vos an retornez,
„Au repantir vanroiz à tart.
„Il convient feire par esgart
„De tex choses i a assez.
3050 „Or soit c'outre soiez passez
„Nè por rien ne puet avenir,
„Nè que les vanz poez tenir
„Nè deffandre qu'il ne vantassent,
„Et as oisiax qu'il ne chantassent
3055 „Nè qu'il n'esassent mès chanter,
„Nè que li hom porroit antrer
„El vantre sa mère et renestre;
„Mès ce seroit qui ne puet estre
„Nè qu'an porroit la mer voider
3060 „Poez-vos savoir et cuidier
„Que cil dui lyon forsené,
„Qui de là sont anchaené,
„Qui il ne vos tuent et sucent

„Le sanc de voinnes et manjucent
3065 „La char et puis rungent les os
„Molt sui tardiz quant je les os
„Véoir et quant je les esgart.
„Se de vos ne prenez regart
„Il vos ocirront, ce sachiez:
3070 „Molt tost ronpuz et arachiez
„Les manbres del' cors vos auront,
„Que merci avoir n'an sauront.
„Mès or aiez pitié de vos!
„Si remenez ansanble nos!
3075 „De vos-méismes auroiz tort
„S'an si certain péril de mort
„Vos meteiez à esciant."
Et cil lor respont an riant:
„Seignor, fet-il granz grez aiez
3080 „Quant por moi si vos esmaiez:
„D'amor vos vient et de franchise.
„Bien sai que vos an nule guise
„Ne voldriez ma mescheance.
„Mès j'ai tel foi et tel créance
3085 „An Deu qu'il me garra par tot.
„Ce pont ne ceste éve ne dot
„Ne plus que ceste terre dure,
„Einz me voel metre en aventure
„De passer outre et atorner.
3090 „Mialz voel morir que retorner."
Cil ne li sèvent plus que dire,
Mès de pitié plore et sopire
Li uns et li antres molt fort.
Et cil de trespasser le gort
3095 Au mialz que il set s'aparoille,
Et fet molt estrange mervoille,
Que ses piez désire et ses mains.
N'iert mie toz antiers nè sains
Quant de l'autre part iert venuz.
3100 Bien s'iert sor l'espée tenuz,
Que plus estoit tranchanz que fauz,
As mains nues et si deschauz
Que il ne s'est lessiez an pié
Souler nè chauce n'avanpié.
3105 De ce guères ne s'esmaioit
S'ès mains et ès piez se plaioit;
Mialz se voloit-il mahaignier
Que chéoir el pont et baignier
An l'ève dont jamès n'issist.

3110 A la grant dolor con li sist
S'an passe outre et a grant destrece:
Mains et genolz et piez se blece.
Mès tot le rosoage et sainne
Amors qui le conduist et mainne:
3115 Si li estoit a sofrir dolz.
A mains, à piez et à genolz
Fet tant que de l'autre part vient.
Lors li remanbre et resovient
Des deus lyons qu'il i cuidoit
3120 Avoir véuz quant il estoit
De l'autre part. Lors si esgarde:
N'i avoit nès une leisarde,
Nè rien nule qui mal li face.
Il met sa main devant sa face,
3125 S'esgarde son anel et prueve.
Quant nul des deus lyons n'i trueve
Qu'il i cuidoit avoir véuz,
Si cuida estre décéuz;
Mès il n'i avoit rien qui vive.
3130 Et cil qui sont a l'autre rive,
De ce qu'ainsi passé le voient
Font tel joie com il devoient;
Mès ne sèvent pas son méhaing.

Nur in einem ganz unwesentlichen Zuge weicht der Ebenist von der Quelle ab. Nach V. 3102 ff. überschreitet der Held mit unbedeckten Händen und baarfuss die Brücke. Mit etwas überfeinertem Schicklichkeitsgefühl hat der Künstler diesen Zug verschwiegen, wenn wir nicht lieber annehmen wollen, dass er einer anderen Version oder einer Prosaauflösung gefolgt ist.

Nun zu Gâwân's Abenteuer (Bild 13, 15, 16). Auch dieser geniesst Gastfreundschaft, auch hier bemüht sich der Wirt vergebens, nachdem er ihn zuvor durch ausweichende Antworten zu täuschen gesucht, dem liebgewordenen Gaste durch lebhafte Schilderung des Zauberschlosses und seiner Gefahren das Abenteuer aus dem Kopfe zu schlagen. Sie kommen vor das Schloss, der Gastfreund bleibt mit den Pferden zurück, Gauvain betritt den Schlosshof. In einem grossen Saal steht das Wunderbett[1]).

[ib. 2, 302] 9050 Li pavement del palais fu
Vers et vermaus, indes et pers;

1) Den Text gebe ich nach Ch. Potvin, Perceval le Gallois le Comte du Graal publié d'après les manuscrits originaux. Mons. 1864—1867. II, 1, 296 ff. und II, 2, 1 ff.

De toutes coulours fu divers,
Moult bien ouvrés et bien polit;
Emmi le palais ot .I. lit
9055 Ù n'i ot nule rien de fust
N'il n'i ot rien qui d'or ne fust
Fors que les cordes seulement
Qui estoient toutes d'argent;
Del lit nule fable ne fas,
9060 Car à cascun des entrelas
Une carpine avoit pendue;
Desor le lit fu estendue
Une vers kioute de samit;
À cascun des pécous du lit,
9065 Ot .I. escarboucle fremé
Qui rendoient plus grant clarté
De .XL. cierges espris;
Le lis fu sour goucés assis
Qui moult reskignoient lor joes,
9070 Et li goucet sor .IIII. roes
Si isnièles et si mouvans
C'à .I. seul doit, partout laians,
D'un cief jusqu'à l'autre, en alast
Li lis, ki .I. poi le boutast

Deutlich erkennen wir auf Bild 15 das Wunderbett, das auf Rädern ruht und die unten angebrachten Glocken. Unverzagt setzt sich Gauvain auf das „bette von dem wunder".

Atant fors del palès se mist,
Et mesire Gauwains s'assist
El lit si armés com il fu,
Qu'il ot a son col son escu;
9195 En l'asséoir que il a fait,
Les cordes jetent .I. grant brait
Et toutes les canpanes sonent,
Si que tout le palais estounent,
Et toutes les fenestres oevrent
9200 Et les mervelles se descuevrent
Et li encantement apèrent:
Et par les fenestres volèrent
Quariel et sajaites argans,
S'en férirent plus de .V. cens
9205 Monsignor Gauwain en l'escu;
Mais il ne sot ki l'ot féru.
Li encantemens teus estoit
Que nus véoir ne le pooit
De quel part li queriel venoient

9210 Ne li arcier qui les traioient.
À ce poés-vos bien entendre
Que grant descrois ot au destendre
Des arbelestres et des ars;
N'i vosist estre por .M. mars
9215 Mesire Gauwains à cele eure;
Mais les fenestres, sans demeure,
Reclosent que nus nes bota;
Et mesire Gauwains osta
Les quariaus ki féru estoient
9220 En son escu et si l'avoient
En pluseurs lius féru el cors
Si que li sans en issoit fors.

Zug für Zug finden wir dieses Abenteuer auf Bild 15 wiedergegeben. Statt der herabfallenden Steine gewahren wir nur die silbernen Wurfgeschosse (Pfeile). Der zu Gauvains Füssen sichtbare Löwenkopf und das ganze Bild 13 finden ihre Erklärung in den folgenden Versen:

Ains qu'il les éust tous ostés,
Li refu sours .I. autres plés;
9225 C'uns vilains, u .I. pel, féri
En .I. huis et li huis ouvri,
Et uns lions moult merveleus,
Fors et fiers et moult famelleus
Par l'uis fors d'une cambre saut,
9230 Qui monsigneur Gauwain assaut
Par grant fierté et par grant ire,
Et, tout aussi com parmi cire,
Trestous ses ongles li embat
En son escu, et si l'abat
9235 Si qu'à genous venir le fait;
Mais il saut sus tantos et trait
Fors del fuere la boine espée
Et fiert si qu'il li a copée
La tieste et ambesdeus les piés;
9240 Lors fu mesire Gauwains liés,
Car li pié remesent pendu
Par les ongles à son escu,
Si que li uns paru dedens
Et li autres remest pendans.
9245 Quant il ot le lion ocis,
Si se r'est sor le lit assis.

Es ist dies also der abgehauene Löwenkopf. Am Schilde gewahren wir die abgehauene festgekrallte Löwentatze[1]). Nur die Aufeinander-

1) Wolfram von Eschenbach 571, 28 ff.:

folge der Abenteuer hat der Künstler geändert. Zuerst lässt er den Löwenkampf, dann das Abenteuer auf dem Wunderbette vor sich gehen. Auf Bild 16 kommen die befreiten Jungfrauen (auch hier die Dreizahl als Ausdruck der Mehrzahl) mit kostbaren Kleidern, den Ritter zu pflegen.

Une pucele entre laians
Qui moult estoit bien avenans;
9275 Sor son cief ot .I. cercle d'or
Et furent si kevel moult sor;
Autant come li cors u plus,
La face ot blance par desus;
Enluminée l'ot nature
9280 D'une color vermelle et pure.
La pucele fu moult adroite,
Bele et bien fete, longe et droite;
Et après li vinrent puceles
Autres assès, gentes et beles,
9285 Et uns tous seus varles i vint
Qui une reube en sa main tint
Et cote et mantiel et sourcot;
Penne d'ermine el mantel ot
Et sebelin noir come moure,
9290 Et la couverture desoure
Fu d'une escarlate vermelle.
Mesire Gauwains s'esmervelle
Des pucièles qu'il voit venir,
N'il ne se puet mie tenir
9295 K'encontre elles ne salle en piès.

Ziemlich genau folgt Wolfram seiner französischen Vorlage. Auch hier geht dem Löwenkampf das Abenteuer auf dem Wunderbette voran. Dagegen liegt für Lanzelots Abenteuer auf der Schwertbrücke eine deutsche Fassung nicht vor. Bei Ulrich von Zazikhoven fehlt dieses Motiv. Denn:

wer möhtes alles zende kommen
waz wunders Lancelot begienc[1]?

Und doch finden wir es ausdrücklich als eines der ehren- und gefahrvollsten Abenteuer von Wolfram erwähnt:

387, 1. Des kom Meljacanz in nôt,
daz im der werde Lanzilôt

---

Gâwân sich zuckes werte:
ein bein hin ab er im swanc.
der lewe ûf drîen füezen spranc:
Ime schilde beleip der vierde fuoz.

1) Vgl. K. A. Hahn's Ausgabe 1845 XII f.

nie sô vaste zuo getrat,
do er von der swertbrücke pfat
5. kom und dâ nach mit im streit.

Aber wären wir nicht versucht beinahe anzunehmen, Wolfram habe gerade so ein Kästchen vor Augen gehabt als er zu Beginn des zwölften Buches noch einmal auf das Abenteuer im Wunderschlosse zurückblickend, Gâwân und Lanzelot zusammenstellt? Denn:

583, 8. swaz der werde Lanzîlot
uf der swertbrücke erleit
10. und sît mit Meljacanze streit
daz was gein dirre nôt ein niht.

Diese Zusammenstellung Gâwâns auf dem Wunderbette und Lanzelots auf der Schwertbrücke ist um so auffallender, da sie Wolframs Eigentum ist. Chrestien kennt diesen Vergleich nicht. Ein französischer Künstler und ein deutscher Dichter verbinden diese Thaten aufs engste, wohl Grund genug den Zufall als ausgeschlossen zu betrachten und wenn auch nicht auf irgend eine gemeinsame Quelle, so doch auf einen inneren bedeutenden geistigen Zusammenhang zu schliessen. Diese Annahme wird noch weiter unterstützt durch die merkwürdigen Steinreliefs der St. Peterskirche zu Caen. Auf einem Kapitäl erblicken wir ein grosses auf Fluten liegendes Schwert, auf dem sich ein Mann baarfuss und mit zurückgeschlagenen Aermeln, also genau nach Chrestiens Angabe mühsam fortbewegt. Rechts, ihm gegenüber ein sitzender Löwe, hinter demselben eine turmartige Mauer, aus der ein Kopf (die Königin Ginevra) hervorblickt[1]). Unmittelbar daran erblicken wir Gâwân auf dem Wunderbette. Das Bett, unten mit drei Glocken versehen, ruht auf Rädern, die Speere sehen wir aus stylisierten, an Gâwâns Hinterkopfe angebrachten Wolken auf den Ritter schräg herunterfallen[2]).

Zahlreiche Elfenbeinkästchen bringen die ganze Serie unserer Bilder 13—16 in typischer Wiederholung. So jenes bei Wright[3]), bei

1) Vgl. La Rue a. a. O. I 97. Er erklärt das Bild als „Tristan de Leonois, un autre chevalier de la table ronde, qui traverse la mer sur son épée, pour aller trouver sa maîtresse, et celle-ci l'attendant avec son chien sur la côte opposée. C'est un épisode du roman de Tristan le Leonois, par Chréstien de Troyes". Wright a. a. O. 207 giebt eine bessere Zeichnung: das Schwert liegt deutlich auf beiden Ufern auf. Er deutet es richtig als „Lancelot on the Perilous Bridge".

2) La Rue a. a. O. I 99 und Wright 206 sehen darin natürlich den im Karren gezogenen Lanzelot.

3) Wright a. a. O. 93 ff. pl. 1 Nr. 9—12.

Maskell[1]) und bei Curter[2]). Nur eine einzige Darstellung Gâwân's auf dem Wunderbette steht nicht im Zusammenhange mit Lanzelots Abenteuer. Sie bildet die Schmalseite jenes ikonographisch hochbedeutenden Kästchens das Levesque (Gori nennt ihn „Episcopius") in einer Jännersitzung 1745 der französischen Académie des Inscriptions[3]) besprochen hat. Er war der Erste, der auf die mittelalterlichen Romane als auf die vermutliche Quelle dieser und ähnlicher Darstellungen hinwies. Und obwohl er sich selbst durch das: „Stultum est difficiles habere nugas," einer eingehenden Untersuchung der Quellen entzog und sich nur auf die ziemlich richtige Ergründung von Alter und Herkunft des Kunstgegenstandes beschränkte, so hat doch seine Abhandlung für die Geschichte der Ikonographie einen bleibenden Wert. Erfinderisch stellt er sich einen kleinen Roman zurecht: es träumt ein Ritter von den Gefahren und Abenteuern, die ihm bei seiner Liebeswerbung um das Burgfräulein bevorstehen. Passiere[4]) beeilte sich ohneweiters diese Hypothese gutzuheissen, ja selbst der in der mittelalterlichen Romanliteratur ziemlich belesene Ferrario[5]) hat nichts dagegen einzuwenden: „Il Cavaliere vede in sogno una parte delle aventure ch'ei deve condurre a fine per ottenerla (la figlia della Regina) in isposa. I leoni sono il simbolo del valore" usw. So schlängelt sich dieser lächerliche Irrtum durch die Werke d'Agincourt's[6]) und A. Lenoir's[7]) hindurch bis in Guénebault's Dictionnaire iconographique hinein, wo wir, incredibile dictu, Gâwân's Abenteuer unter dem Stichworte: „Songe d'un chevalier" suchen können! Die anderen Darstellungen dieses interessanten Kästchens habe ich schon teilweise bei Erwähnung von Bild 19 besprochen, teilweise beziehen sie sich auf den Roman von Parcival. So stellen fünf Bilder die Jagd nach dem weissen Hirschen dar. Sonst gehören ja merkwürdigerweise Darstellungen der Taten Parcivals zu den Seltenheiten. Von hervorragenderen nenne ich hier eine Serie von Miniaturen[8]) nach der von P. Paris berichtigten Deutung; denn auch diese wurden früher auf Lanzelot, der das $\alpha$ und $\omega$ der französischen Ikonographen zu sein scheint, bezogen; ferner ein Elfenbeinkästchen im

1) Maskell a. a. O. 66.

2) Curter a. a. O. I 48, 49 und die dazu gehörigen Tafeln.

3) XVIII 322 ff.

4) In Gori's Thesaurus 1759 III 64.

5) Storia et analisi degli antichi romanci di cavalleria, dei poemi romanzeschi etc. Milano 1828 II 98 ff.

6) Sculptures 1823 pl. XXIX Nr. 38.

7) Atlas des arts pl. XXII.

8) Willemin Monuments inédits Taf. 134—137.

Louvre[1]), dessen zwölf Seitenbilder den ersten Theil der Geschichte Parcivals, beginnend mit dem Abschied von der ohnmächtig hinsinkenden Mutter, bis zur Begegnung mit den drei Rittern im Walde, darstellen.

In einer anderen Hinsicht steht noch das Gâwân-Bild des „Kästchen Levesque" vereinzelt da. Sämmtliche anderen mir bekannten Elfenbeinreliefs zeigen uns stets die Gestalten en profil, alle Scenen spielen sich in der ersten Coulisse ab. Dem en face und der perspectivischen Kürzung geht der Künstler ängstlich aus dem Wege. Hier jedoch spielt sich das Wunder deutlich auf zwei Scenen ab. In der zweiten Coulisse erblicken wir rechts und links auf Turmmauern die gefangenen Jungfrauen, unten den zweiten Löwen en face; mit grossem Geschick sind hier die aus weiter Entfernung herunterfallenden Speere dargestellt. Diese freiere Form ist ein Ergebnis eines freieren profanen Stoffes. Die heiligen Stoffe boten keinen Anlass zur Bewältigung rein künstlerisch-technischer Hindernisse. Die antike Kunst, die noch mit wunderbarem Geschick die Künstlerhand eines Ebenisten im VIII.—X. Jahrhundert leitete, war abgestorben. Mühsam tastete in den beengenden Grenzen der Gothik der Künstler nach neuer Form. Der profane Stoff wirkte auch hier lösend und befreiend. Man fordert und erwartet von der Literaturgeschichte auch eine Geschichte der poetischen Formen, parallelisierend und sie begleitend sollte eine Geschichte der künstlerischen Formen sich anschliessen. So würden Erscheinungen, die wir nur einseitig kennen, ganz und ungeteilt aus der Vergangenheit zu uns sprechen. Eine gemeinsame Formengeschichte bedingt aber auch eine Geschichte der gemeinsamen Stoffe. Die Verbindung beider gäbe uns dann die Geschichte des mittelalterlichen Geistes, so weit er sich in Kunstformen offenbart. Von den Grenzgebieten aus sollte meine ich die Untersuchung ausgehen. Guido Haucks[2]) geistreiche Ausführungen und Springers[3]) grundlegende Untersuchungen könnten in mancher Hinsicht jene als theoretischer, diese als praktischer Leitfaden dienen.

**Nachtrag zu S. 5.** Dr. F. Schneiders Abh. ü. d. „Advents-Diptychon a. d. Sammlung Honolez-Hüpsch, Mainz 1889" lernte ich leider zu spät kennen. Ich erlaube mir auf diesen für die Ikonographie der Elfenbeinplastik hoch bedeutenden Beitrag hier besonders aufmerksam zu machen.

---

1) Collection Sauvageot dessinée par E. Lièvre texte par A. Sauzay 1863 pl. 49 p. 106.

2) Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs. Berlin 1885.

3) Iconographische Studien im V. Bde. der Mitt. d. k. k. Centralcommission und „über die Quellen der Kunstdarstellungen in MA. Ber. ü. d. Verh. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. zu Leipzig 1880




Digitized by Google

